



Corinne et le voyage

Véronique Magri-Mourgues

► To cite this version:

Véronique Magri-Mourgues. Corinne et le voyage. J.-M. Seillan. Lectures de Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, pp.11-25, 2000. hal-00596429

HAL Id: hal-00596429

<https://hal.science/hal-00596429>

Submitted on 27 May 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CORINNE¹ ET LE VOYAGE

Il ne s'agit pas ici de se demander une nouvelle fois si *Corinne* est plutôt un guide de voyage ou un récit de voyage ou plutôt un roman. Les critères génériques flous du premier genre et les emprunts mutuels d'une catégorie à l'autre confinent à l'aporie. Le récit de voyage emprunte des détours fictionnels pour approcher le référent et le restituer dans une prétendue transparence ; le roman se coule le plus souvent dans un décor réaliste. On admettra que *Corinne* est un texte hybride où le voyageur potentiel comme l'amateur d'aventures romanesques et sentimentales entre autres peuvent trouver leur compte. Le voyage s'assouplit sous des allures d'aventure fictionnelle tandis que le roman se donne la garantie du support réaliste. Ce qui paraît plus particulièrement intéressant, c'est de proposer le motif du voyage comme clé de *Corinne*. Pour cela, j'envisagerai d'abord les relations qui se tissent entre le voyage et la narration avant d'analyser comment *Corinne* propose une mise en voix du voyage en établissant des liens privilégiés entre voyage et discours. Enfin, la portée métaphorique du voyage et de sa négation trouve une expression renouvelée dans ce roman où l'héroïne se caractérise d'abord par sa mobilité, son dynamisme dans tous les domaines.

1. Voyage et narration

Le voyage impose sa dynamique à la narration. Il est, pour *Corinne*, un motif narratologique, à la fois comme élément structurel et comme élément fictionnel, source d'anecdotes potentielles.

Le roman s'ouvre sur la mention du voyage d'Oswald qui quitte son Angleterre natale pour se rendre en Italie. Ce voyage inaugural donne le ton au roman qui, d'une certaine façon, n'est que l'histoire de déplacements successifs entre les deux pôles que sont l'Angleterre et l'Italie, comme une illustration concrète de l'opposition des deux personnages principaux, Oswald et Corinne, poussée quelquefois jusqu'à la caricature. Ce premier voyage mentionné est entrepris pendant l'hiver de 1794 à 1795 dans un but thérapeutique, comme « distraction dans la diversité des objets qu'il allait voir » (p. 27) du malaise constitutif d'Oswald. Le voyage comme parcours d'un monde à l'autre est le fondement de l'opposition idéologique entre les deux nations, qui structure le roman *Corinne*. Les différentes étapes du voyage en Italie entrepris ensuite avec Corinne composent l'armature chronologique du roman, de même

¹ Madame de Staël, *Corinne*, (1807), Paris, Gallimard, 1985.

qu'elles se révèlent comme autant d'étapes de l'histoire sentimentale qui se tisse peu à peu entre Corinne et Oswald. La progression est parallèle entre la découverte de l'Italie et l'évolution du couple amoureux comme épisode d'un destin de femme.

Je ne sais si je me trompe, reprit Corinne, mais il me semble qu'on se devient plus cher l'un à l'autre, en admirant ensemble les monuments qui parlent à l'âme par une véritable grandeur. (p. 98)

La tension est maintenue par Corinne elle-même jusqu'au moment où elle devra révéler les secrets de son origine à Oswald. Elle ménage ainsi ses effets dans la présentation de l'Italie, retardant le plus possible « ce qu'on ne peut se dispenser de connaître à Rome » (p. 137), gardant en réserve les « statues et les tableaux », « innocente [s] ruse [s] pour varier les amusements d'Oswald » (p. 215). De cette manière, les descriptions successives motivées par le désir de l'héroïne sont très clairement imbriquées dans la fiction et échappent à l'objection d'artificiel ou d'accessoire.

L'amour d'Oswald pour Corinne, au fil des étapes, acquiert « de nouvelles forces » (p. 144), progresse, comme le note par exemple l'émergence de la seconde personne du singulier référant à Corinne dans la bouche d'Oswald au Livre VII (p. 193) et qui réapparaît ponctuellement lors des moments d'intense émotion ou encore « ce *nous* prononcé par l'amour » (p. 107). Toutefois, le couple s'épanouit seulement au chapitre VI du Livre X lorsqu'il s'affirme contre la société à l'occasion du projet de voyage jusqu'à Naples. Le comte d'Erfeuil est le représentant à ce moment, au travers de ses mises en garde, de l'ordre social bafoué par Corinne qui risque de se compromettre. C'est encore un déplacement, le trajet vers le Vésuve, qui est symboliquement choisi pour la révélation d'Oswald :

Je veux contempler avec vous cette étonnante merveille, apprendre de vous à l'admirer, et dans ce voyage même, si j'en ai la force, vous apprendre tout ce qui concerne mon propre sort. (p. 299)

La stratégie des retours est un autre moyen symbolique de mettre en évidence une évolution narrative et là encore l'itinéraire spatial double le parcours narratif. La traversée des mêmes lieux, accomplie soit dans des conditions psychologiques différentes, soit avec des compagnons de voyage différents, invite le lecteur à la comparaison et à la mesure des variations. Tous les retours sont tristes ; le déjà-vu est toujours déceptif et soutient la vision pessimiste d'ensemble qui se dégage de *Corinne*. Il suffirait de comparer par exemple les deux volets du diptyque consacré à Terracine (p. 285-287 et p. 299), « séjour de délices »

devenu « amer souvenir » parce que l'humeur des personnages s'est obscurcie. On peut encore évoquer le retour de Corinne en Italie après son voyage en Écosse où elle a découvert l'attachement d'Oswald pour Lucile :

En traversant la Toscane, ce pays si fertile, en approchant de cette Florence, si parfumée de fleurs, en retrouvant enfin l'Italie, Corinne n'éprouva que de la tristesse. (p. 511)

Ou encore le retour d'Oswald en Italie en compagnie cette fois de Lucile, devenue sa femme (Livre XIX). La différence entre les deux voyages est stigmatisée par Oswald même :

Hélas ! pensa-t-il en lui-même, ce n'est pas sous de tels auspices que je fis avec Corinne le voyage d'Italie ; qu'est-elle devenue maintenant ? Et tous ces objets lugubres qui m'environnent m'annoncent-ils ce que je vais souffrir ? (p. 550)

Le voyage dans l'espace structure l'espace du roman ; l'itinéraire spatial donne sa direction à la fiction.

Le voyage est source d'aventures potentielles et c'est une dimension que Madame de Staël ne néglige pas : les dangers du voyage sont à l'origine de scènes ou d'épisodes romanesques qui se font écho et constituent une nouvelle chaîne narrative qui s'entrelace à celle des étapes du voyage. Ainsi en est-il des tempêtes qui jalonnent le roman, des maladies comme la malaria lors de la traversée des marais pontins, ou la « maladie contagieuse » dont est atteinte Corinne à Rome, des deux sauvetages d'Oswald, lors de l'incendie d'Ancone et lorsqu'à Naples, il sauve de la noyade un vieillard au péril de sa vie.

L'espace de l'étendue aquatique entre les pays est réutilisé comme symbole de rupture entre deux univers.

Il en coûte davantage pour quitter sa patrie quand il faut traverser la mer pour s'en éloigner ; tout est solennel dans un voyage dont l'Océan marque les premiers pas : il semble qu'un abîme s'entr'ouvre derrière vous, et que le retour pourrait devenir à jamais impossible. (p. 29)

La fracture entre deux mondes est bien sûr amplifiée parce que, symboliquement, elle sépare deux pays aux antipodes l'un de l'autre, deux nations antithétiques, la patrie écossaise d'Oswald, l'Italie inconnue de Corinne. Cette fracture se trouve mise en scène au travers des dialogues qui servent de débats idéologiques entre les personnages. Les joutes oratoires qui

émaillent *Corinne* concrétisent les dialogues entre les nations, entre les pays : on peut évoquer le dialogue sur la religion entre Oswald et Corinne (p. 268-9) ou plus ponctuellement les mises en garde du comte d'Erfeuil à Oswald puis à Corinne avant leur départ pour Naples (p. 243, p. 278).

Madame de Staël joue sur les variations du motif du voyage en proposant diverses figures du voyage et du voyageur ; le voyage est d'abord envisagé d'une manière ambiguë qui, jouant sur la figure de l'oxymore, hésite entre un sens positif et négatif :

Voyager est, quoi qu'on en puisse dire, un des plus tristes plaisirs de la vie. Lorsque vous vous trouvez bien dans quelque ville étrangère, c'est que vous commencez à vous y faire une patrie. (p. 32)

Le voyage ne trouve grâce à ses yeux que lorsque, paradoxalement, l'étrangeté des pays visités s'estompe sous le carcan des habitudes retrouvées. Oswald ne se sent-il pas transporté quand il croit percevoir chez Corinne, qui l'a d'abord « enchanté comme la plus charmante des étrangères » (p. 69), des relents de sa patrie anglaise ?

Deux facettes négatives du voyage s'incarnent dans des personnages : le comte d'Erfeuil, modèle du « touriste » avant l'heure, qui associe une curiosité boulimique et superficielle à un chauvinisme réducteur :

Le comte d'Erfeuil parcourait chaque ville, le Guide des voyageurs à la main ; il avait à la fois le double plaisir de perdre son temps à tout voir, et d'assurer qu'il n'avait rien vu qui pût être admiré, quand on connaissait la France. (p. 46-47)

Ce qui ne peut provoquer qu'un ennui généralisé :

Le comte d'Erfeuil, après avoir passé quelque temps en Suisse, et s'être ennuyé de la nature dans les Alpes, comme il s'était fatigué des beaux-arts à Rome, sentit tout à coup le désir d'aller en Angleterre où on l'avait assuré que se trouvait la profondeur de la pensée ; et il s'était persuadé, un matin en s'éveillant, que c'était de cela qu'il avait besoin. (p. 505)

Une version dramatique du voyage se trouve bien sûr illustrée par la situation de l'exil que Madame de Staël a vécu elle-même douloureusement et qu'elle fait revivre à son héroïne sur le mode effectif, lorsqu'elle se trouve en Angleterre loin de sa patrie italienne, et sur le mode imaginaire comme une menace qui pourrait se réaliser dans le cas où elle suivrait Oswald. Le

motif de l'exil se trouve rejoué dans d'autres figures à peine nommées comme Le Dante (p. 61) ou Monti (p. 384).

L'exil est quelquefois, pour les caractères vifs et sensibles, un supplice beaucoup plus cruel que la mort.
(p. 377)

Enfin, la version spirituelle et positive du voyage est réalisée par le pèlerinage initiatique où Corinne entraîne Oswald. Le voyage ne paraît avoir une valeur positive que s'il se double d'un voyage temporel. Toujours suggéré, le voyage dans le passé réalisé par l'imagination construit différentes strates qui confèrent l'épaisseur historique et érudite au roman. Le discours de Corinne comme celui de la narratrice est une invite constante à l'anamnèse, tout au moins adressée au lecteur, puisqu'Oswald, lui, découvre tout pour la première fois. Par leur parole, la narratrice et son héroïne font revivre le passé trouvant en l'Italie, qui se laisse aisément lire comme un livre d'Histoire, l'objet d'étude rêvé.

Il semble qu'en prononçant ces paroles on évoque l'histoire et qu'on ranime les morts. (p. 109)

Avec l'avantage d'un apprentissage plus immédiat :

Ce genre d'érudition est bien plus animé que celle qui s'acquiert par les livres : on dirait que l'on fait revivre ce qu'on découvre, et que le passé reparaît sous la poussière qui l'a enseveli. (p. 122)

Les empreintes du passé sont visibles dans les ruines sur lesquelles Corinne rebâtit tout un monde disparu et sont suggérées dans les variations de dénominations au cours des siècles qui font appel à la mémoire culturelle.

C'est ainsi qu'en Italie, presque à chaque pas, la poésie et l'histoire viennent se retracer à l'esprit, et les sites charmants qui les rappellent adoucissent tout ce qu'il y a de mélancolique dans le passé, et semblent lui conserver une jeunesse éternelle. (p. 284)

Le nom propre a un triple rôle : le nom connu des lieux traversés atteste d'abord de la maîtrise du réel. Corinne peut jouer son rôle de cicérone auprès du novice, Oswald, elle peut se « proposer pour guide dans ces courses à travers les siècles » (p. 91).

Nous traversons les lieux célébrés sous le nom des délices de Bayes. (p. 347)

Connaître les noms anciens, les variations de dénominations au cours de l'Histoire, c'est aussi faire appel à la mémoire culturelle et inviter à un voyage dans le temps :

Le mont Esquilin était appelé le mont *des Poètes*. (p. 120)

On passe, pour aller à la voie Appienne, par la porte Saint-Sébastien, autrefois appelée *Capene*. (p. 129)

Enfin, le nom propre, par ses sonorités comme par son pouvoir évocateur, assure la poétisation du réel, même s'il est toujours francisé dans *Corinne*. L'intertextualité culturelle à l'origine de la polyphonie concrétise un voyage entre les pays par le biais d'un échange entre les langues. Le texte de *Corinne* dialogue avec d'autres textes : le ton est donné d'emblée par la citation de Pétrarque placée en exergue au roman, en italien et non traduite, comme si la fiction était vouée à se développer tout au long d'un parcours culturel où les voix du passé font entendre leurs échos. Des mots étrangers sont insérés de la même façon, en italiques ou en majuscules dans un énoncé déjà en italiques, par exemple le mot « INNAMORATA » (p. 153), laissé sans traduction, îlot textuel qui ne fait que suggérer un commentaire au lecteur. Par-delà le dialogue entre les nations à l'œuvre dans *Corinne*, un duo poétique s'établit entre les langues et notamment entre la langue italienne et la langue française. En refusant la traduction d'un mot en italien, Madame de Staël laisse intact le potentiel poétique du terme. Quoique les improvisations de *Corinne*, censées être prononcées en vers et en italien, soient traduites en français et en prose, la narratrice insiste à plusieurs reprises sur la valeur musicale, la « mélodie brillante de l'Italie » (p. 174), et sa vocation poétique :

La prosodie anglaise est uniforme et voilée ; [...] mais quand ces paroles italiennes, brillantes comme un jour de fête, retentissantes comme les instruments de victoire que l'on a comparés à l'écarlate parmi les couleurs ; quand ces paroles, encore toutes empreintes des joies qu'un beau climat répand dans tous les cœurs, sont prononcées par une voix émue, leur éclat adouci, leur force concentrée, fait éprouver un attendrissement aussi vif qu'imprévu. (p. 67)

Le voyage dans l'espace et le voyage dans le temps sont les deux facettes complémentaires du pèlerinage initiatique qui constitue le volet le plus important du motif du voyage dans *Corinne*, parce qu'il lui donne son armature narrative et qu'il est le fondement de la composante idéologique du roman. Un autre procédé qui contribue à associer étroitement

voyage et fiction est la présentation supposée orale de l'Italie par Corinne à laquelle se superpose la voix de la narratrice jusqu'à s'y confondre quelquefois.

2. Voyage et discours

La voix de Corinne a le pouvoir d'évoquer – au sens étymologique du terme – le passé disparu. La présentation de l'Italie se fait toujours sous une forme discursive. L'énonciation de Corinne est mise en scène et sa voix comme le contenu de son discours sont validées par l'écoute qui leur est offerte. Le choix des scènes dialoguées lorsqu'elle s'adresse à Oswald comme le cadre des improvisations qui sont dirigées vers un public plus large d'admirateurs ou, même dans ce cas, effectivement réduites au seul Oswald, assurent la mise en discours du voyage. On peut se reporter par exemple à l'improvisation au Capitole que Corinne infléchit à l'intention du jeune homme qu'elle reconnaît pour un Anglais (p. 65). Toutes les descriptions se trouvent d'emblée légitimées par le statut de Corinne, prêtresse de la communication. Toutefois, contre toute attente, les marques de première personne (pronoms personnels ainsi qu'adjectifs et pronoms possessifs) sont déficitaires sauf dans les livres XII, XIV et XX, alors que, pour le roman tout entier, les pronoms personnels qui s'avèrent spécifiques sont les pronoms « vous » et « on ». Si on s'intéresse aux déterminants du nom, on s'aperçoit que le roman se divise en deux mouvements : Jusqu'au livre XI compris, les caractéristiques du récit de voyage se vérifient, à savoir, la prépondérance des marques du pluriel (« les, des, mes, tes, ses, ces, leur, leurs »), qui sont les vecteurs d'un processus de généralisation propice à une démarche inductive et totalitaire, comme si le livre consacré à l'histoire de Lord Nelvil introduisait une rupture et signalait le changement de perspective. Seuls les livres XVI et XVII ensuite manifestent une inversion significative des proportions en accordant la primauté aux marques du singulier ; le déséquilibre est moins probant dans les autres chapitres.

Une évolution similaire caractérise la distribution des indéfinis (« un, une ») et des définis (« le, la, les »). Les définis sont majoritaires dans les livres I à XI ainsi que dans le livre XII et se distinguent au contraire par un déficit dans les livres XII, XIV, XVI, XVII et XX.

C'est comme si, après une première partie qui nous entraîne dans des promenades culturelles au travers des richesses italiennes, tout s'accélérait. L'histoire de Lord Nelvil fonctionne comme le pivot du roman après lequel le roman bascule plus nettement dans l'univers fictionnel, dans l'histoire particulière de Corinne et d'Oswald, et s'éloigne des rivages italiens et des principes génériques du guide de voyage.

La voix de la narratrice reste continûment présente au cours de la fiction et on peut envisager ses manifestations comme un vaste discours adressé au lecteur potentiel qui mêle des épisodes narratifs et fictionnels à des considérations générales de tous ordres, sans que l'on puisse décider d'une hiérarchie entre les deux niveaux. Quelquefois, la narration s'interrompt tandis que s'intercale ce qui paraît être une parenthèse : Un extrait s'ouvre sur la formule « ils arrivèrent à Naples » (p. 290) reprise en écho sous la forme « Oswald et Corinne arrivèrent à Naples » (p. 293) après un intermède consacré à des réflexions générales sur Naples. En revanche, c'est le fonctionnement inverse qui pourrait être démontré au début du Livre IX, consacré à la fête populaire et la musique : les personnages ne paraissent être que des figurants d'un tableau plus général qui décrit une coutume italienne. En fait, les deux modalités – histoire particulière et considérations générales – s'enchevêtrent en restant inséparables. La dynamique particulière du guide de voyage qui anime le roman repose sur un dialogue qui s'instaure entre la narratrice et le lecteur.

Mais quand l'on demande pourquoi ce séjour ravissant n'est-il pas habité, l'on vous répond que le mauvais air (*la cattiva aria*) ne permet pas d'y vivre pendant l'été. (p. 142)

En fait, la voix de Corinne, qui initie Oswald, et celle de la narratrice, qui présente de même les merveilles de l'Italie au lecteur, se confondent. Cette superposition des points de vue est favorisée par l'emploi du présent de l'indicatif pour les descriptions qui deviennent hypotyposes, la coïncidence entre l'époque de la narration principale et celle de l'énonciation de Corinne étant assurée. De la même façon, les commentaires de l'une et de l'autre s'entrelacent en alternant :

Alors St.-Pierre leur apparut, cet édifice, le plus grand que les hommes aient jamais élevé, car les pyramides d'Égypte elles-mêmes lui sont inférieures en hauteur. — J'aurais peut-être dû vous faire voir, dit Corinne, le plus beau de nos édifices le dernier. (p. 100)

Et quelquefois même, une ambiguïté subsiste qui confond les points de vue. Dans le chapitre 2 du Livre *Les Statues et les tableaux*, un paragraphe s'ouvre sur un passé simple narratif, « Ils allèrent d'abord au musée du Vatican » (p. 216), suivi de commentaires narrativisés de Corinne et de plusieurs paragraphes au présent de l'indicatif, qu'on attribuerait volontiers à la voix narratrice, avant qu'une ambiguïté ne soit réintroduite avec la formule narrative

« Corinne, en continuant ses observations, retint Oswald quelque temps devant des statues endormies » (p. 218)².

Les points de vue se mêlent encore lorsque le pronom « vous » qui désigne Oswald dans la bouche de Corinne est réutilisé comme pronom indéfini sous la plume de la narratrice (p. 111, p. 143). Si le duo amoureux entre Corinne et Oswald se réalise réellement une seule fois dans le chapitre sur la musique (p. 247), le duo le plus réussi est encore celui constitué par le couple Corinne et la narratrice. On pourrait parler d'un duo émotif tant il vrai que l'une partage l'enthousiasme de l'autre jusqu'à adopter les mêmes marques affectives dans les deux discours :

Et ces admirables ruines portent avec elles un si beau caractère de magnificence et de génie, qu'on est tenté de se faire illusion sur la véritable grandeur, et d'accorder aux chefs-d'œuvres de l'art l'admiration qui n'est due qu'aux monuments consacrés à des institutions généreuses.

Oswald ne se laissait point aller à l'admiration qu'éprouvait Corinne. (p. 115)

La voix narratrice s'affirme comme unitaire, gommant non seulement les disparités éventuelles entre les différents énonciateurs qui s'expriment tous, formellement, de la même manière, mais aussi les clivages entre le niveau de la fiction et celui de la narration. Tout paraît donc concourir à l'homogénéité parfaite et monocorde d'une voix unique qui s'adresse au lecteur.

Les deux voix, de la narratrice pour les généralités sur l'Italie ou pour ses commentaires sur l'aventure sentimentale, et de Corinne se confondent quelquefois assurant cette bivocalité caractéristique du roman qui rend une fois de plus indissociables le voyage et la fiction ; cela est manifeste notamment lorsque des pensées sont attribuées *a posteriori* à l'héroïne alors qu'elles auraient pu, sans cette mention, être rapportées à la narratrice. Ainsi en est-il dans le chapitre II du livre *Les Adieux à Rome et le voyage à Venise* ; tout un paragraphe à l'imparfait de l'indicatif décrit l'état d'âme de Corinne dans une structure de psycho-récit avant de basculer dans des tournures interrogatives au présent de l'indicatif dont la source reste indécelable :

Elle, de son côté, n'avait pas souhaité le lien du mariage avec Oswald ; et si elle s'était crue certaine qu'il ne la quitterait jamais, elle n'aurait eu besoin de rien de plus pour être heureuse ; mais elle le

² Voir le même procédé p. 183 : le démonstratif dans la formule, « ces diverses idées et plusieurs autres encore furent spirituellement développées par Corinne », renvoie au paragraphe précédent au présent qui doit être rapporté *a priori* à l'instance narratrice.

connaissait assez pour savoir qu'il ne concevait le bonheur que dans la vie domestique [...]. Le départ d'Oswald lui paraissait un signal de mort ; elle savait combien les mœurs et les opinions de ce pays avaient d'influence sur lui : c'est en vain qu'il formait le projet de passer sa vie avec elle en Italie [...]. Enfin, elle sentait que tout son pouvoir venait de son charme, et qu'est-ce que ce pouvoir en absence ? qu'est-ce que les souvenirs de l'imagination, lorsqu'on est cerné de toutes parts par la force et la réalité d'un ordre social, d'autant plus dominateur, qu'il est fondé sur des idées nobles et pures ? (p. 397)

La phrase inaugurale du paragraphe suivant : « Corinne, tourmentée par ces réflexions, aurait souhaité d'exercer quelque empire sur son sentiment pour Oswald » attribue plus nettement semble-t-il l'énoncé précédent à Corinne.

Cette ambiguïté peut encore être démontrée par la forme du discours indirect libre, toujours indécidable :

Corinne éprouvait un sentiment de mélancolie en rompant ainsi toutes ses habitudes ; elle s'était fait depuis quelques années dans Rome une manière d'être qui lui plaisait ; elle était le centre de tout ce qu'il y avait d'artistes célèbres et d'hommes éclairés ; une indépendance parfaite d'idées et d'habitudes donnait beaucoup de charmes à son existence : qu'allait-elle maintenant devenir ? Si elle était destinée au bonheur d'avoir Oswald pour époux, c'était en Angleterre qu'il devait la conduire, et de quelle manière y serait-elle jugée ? Comment elle-même saurait-elle s'astreindre à ce genre de vie, si différent de celui qu'elle venait de mener depuis six ans ! Mais ces réflexions ne faisaient que traverser son esprit [...]. (p. 282)

Ce lissage des voix est encore accentué par l'emploi de marques affectives similaires dans le discours direct des personnages et dans les commentaires de la narratrice, ce qui a pour effet d'atténuer les décrochages énonciatifs : À l'extase des personnages quand ils entrent dans l'église de Saint-Pierre à Rome fait écho l'exaltation de la narratrice :

Là tout commande le silence ; le moindre bruit retentit si loin, qu'aucune parole ne semble digne d'être ainsi répétée dans une demeure presque éternelle ! (p. 102).

Le « je » de la narratrice n'apparaît qu'à la fin du roman mais aussi dans cette formule récurrente qui, en dépit de sa lexicalisation, atteste d'une première personne narratrice, « je ne sais » :

La rive africaine qui borde la mer de l'autre côté se fait déjà presque sentir, et il y a je ne sais quoi de Numide dans les cris sauvages qu'on entend de toutes parts. (p. 292)

La traduction des improvisations de Corinne que la narratrice est supposée faire, par le transfert non seulement de l'italien au français mais aussi d'une expression en vers à la prose, est sans doute l'exemple le plus immédiat de la superposition des voix et de cet effet de bivocalité permanent.

L'esthétique du fragment enfin permet encore de réunir les deux voix, celle de Corinne et celle de la narratrice. Elle régit en effet les deux modes de représentation du réel : les principes d'écriture du guide de voyage comme ceux particuliers de la fiction. Elle est constitutive du genre du récit ou du guide de voyage qui impose une fragmentation du réel par le choix des « choses à voir ». Le récit de voyage se présente comme une chaîne d'instantanés reliés par l'itinéraire des voyageurs et par le récit de la narratrice. *Corinne* a cette particularité de la progression parallèle entre la découverte de l'Italie et le récit fictionnel, comme deux écheveaux que la narratrice déroule en les croisant avec soin. Le principe du fragment régit aussi l'écriture de la fiction même, que ce soit l'expression de Corinne personnage ou celle de la narratrice. On peut ainsi relier les trois improvisations de Corinne, au Capitole (Livre II, chap. III, p. 59 *sq.*), dans la campagne de Naples (Livre XIII, chap. IV, p. 349 *sq.*), le dernier chant de Corinne (Conclusion, p. 582 *sq.*), qui rythment le roman et fonctionnent comme les volets d'un triptyque à reconstituer par le lecteur. Les *Fragments des pensées de Corinne* (p. 520) qui s'intercalent avant le dernier chant et qui sont simplement donnés à lire comme des réflexions décousues retrouvées dans les papiers de Corinne assurent la transition entre les textes en vers déclamés avec enthousiasme par l'héroïne et le dernier dont elle délègue à quelqu'un d'autre la voix. Le discours de la narratrice même est construit sur une succession de bribes de pensées que sont les sentences et les maximes. Les deux discours ont un fonctionnement similaire.

La voix de Corinne doublée en permanence par celle de la narratrice met en scène le voyage. Les deux discours s'imbriquent pour associer étroitement voyage et fiction. Le motif du voyage est une clé de *Corinne* comme élément structurel narratif et discursif ; par ses implications sémantiques et symboliques, il permet de dépasser le strict niveau narratif et d'envisager la dimension métaphorique du voyage.

3. Voyage et métaphore

Le voyage met en contact le familier et l'insolite ; il est intimement lié à la notion de l'altérité. Le roman met en jeu une altérité démultipliée : il peut être lu comme l'histoire de rencontres impossibles. L'opposition entre deux nations, entre deux imaginations, celle du Nord, celle du

Midi, se trouve concrétisée par l'histoire du couple utopique qui serait formé par Corinne et Oswald.

Corinne est une image de l'Italie et réciproquement l'Italie est le miroir de Corinne. Le lecteur découvre Corinne, ses sentiments, au fil des visites qu'elle fait faire à Oswald, au travers des monuments qu'elle choisit de lui montrer.

C'est l'image de notre belle Italie ; [...] nous nous plaisons à la contempler comme une admirable production de notre climat, de nos beaux-arts. (p. 57)

Son personnage est ouvert à cette métaphore parce qu'il glisse vers l'abstraction. La véritable identité de l'héroïne est ignorée puisqu'elle ne porte qu'un pseudonyme qui se réduit à un prénom d'emprunt. Elle se décharge ainsi pour un temps de toute contingence et peut fonctionner comme pure représentation ou allégorie de l'Italie. Le secret de son nom revient comme un *leitmotiv* dans le roman et entretient la curiosité d'Oswald comme celle du lecteur.

Il fallait juger Corinne en poète, en artiste, pour lui pardonner le sacrifice de son rang, de sa famille, de son pays, de son nom, à l'enthousiasme du talent et des beaux-arts. (p. 342)

Ce n'est que de manière éphémère et illusoire qu'elle reçoit l'identité de Lady Nelvil (p. 294) et surtout, c'est justement lorsqu'elle retrouve son véritable nom, c'est-à-dire lorsque Lady Edgermond décide de la reconnaître pour sa belle-fille en échange du mariage d'Oswald et de Lucile, qu'elle se perd complètement, comme si elle était vouée à être seulement l'effigie de l'Italie. Son abstraction a aussi partie liée avec sa perfection trop absolue pour être humaine. Elle est une synthèse idéale de ce qu'il y a de meilleur dans différentes nations :

Mais l'une des causes de votre grace incomparable, c'est la réunion de tous les charmes qui caractérisent les différentes nations. (p. 153)

Déclare Oswald. Ce dernier d'ailleurs distingue mal Corinne du pays qu'elle lui fait découvrir. Le vocabulaire en général réservé au décor d'un pays visité au cours d'un voyage est utilisé pour Corinne. Sept occurrences sur neuf de l'adjectif « célèbre » lui sont associées³. Elle est « l'une des merveilles du pays » (p. 69) qu'Oswald veut parcourir comme il le lui dit directement quelques pages plus loin dans ce qui ressemble à une déclaration d'amour :

³ p. 49, 56, 71, 168, 183, 458, 521.

Mais en vous regardant, mais en vous écoutant, je n'ai pas besoin d'autres merveilles. (p. 98)

Corinne suscite la curiosité non seulement d'Oswald qui arrive en Italie mais de tous les voyageurs ainsi que du peuple italien :

Enfin tous ses mouvements avaient un charme qui excitait l'intérêt et la curiosité, l'étonnement et l'affection. (p. 52)

Et on retrouve ce lieu commun de l'incomparable caractéristique du discours des voyageurs, comme limite de la description et description hyperbolique tout à la fois.

Mais pouvait-on rien comparer à Corinne ? (p. 166)

Elle est « une personne inconcevable » (p. 157), « une magicienne » (p. 158), « un miracle de la nature » (p. 166). Elle est en quelque sorte l'emblème de l'altérité réalisée à trois niveaux : comme allégorie d'abord de l'Italie vue par un Anglais, comme autre du couple amoureux, comme représentation de l'individu qui s'oppose à l'ordre social enfin ; elle est, pour résumer, « une exception à l'ordre universel » (p. 514) qui séduit par sa différence mais à qui est refusé, par là-même, tout bonheur, ce qui peut trouver son expression dans la fin symbolique du voyage.

Corinne, toujours soucieuse de proposer à Oswald une visite rigoureusement organisée et systématique de l'Italie, en est réduite à la fin du roman à un avatar du voyage, qui est l'errance. Celle-ci est envisagée toujours négativement comme un mouvement désordonné, soumis au hasard, et surtout dépourvu de but, signe d'un esprit en déréliction.

Elle n'était plus brillante, elle n'était plus recherchée, cette Corinne qui errait seule d'auberge en auberge. (p. 495)

Depuis qu'elle n'avait plus aucun intérêt dans la vie, elle ne concevait pas ce qui faisait avancer, revenir, se hâter ; et traînant lentement ses pas sur les larges pierres du pavé de Florence, elle perdait l'idée d'arriver, ne se souvenant plus où elle avait l'intention d'aller. (p. 514)

Dans une improvisation, Corinne associe explicitement l'errance aux ombres.

Et ces créatures infortunées, errant comme des ombres sur les plages dévastées du fleuve éternel, soupirent pour aborder à l'autre rive. (p. 353)

Corinne était l'image rayonnante de l'Italie dans la première partie du roman ; elle n'est plus qu'une ombre dans le second mouvement.

On dirait que je suis une ombre qui veut encore rester sur la terre, quand les rayons du jour, quand l'approche des vivants, la forcent à disparaître. (p. 522)⁴

Le voyage de Corinne touche à sa fin : il s'annule dans son contraire, l'immobilité. Ce motif de l'immobilité peut être envisagé d'abord dans son sens concret, comme absence physique de tout mouvement,

Cette personne si vive passait les jours entiers immobile, ou du moins sans aucun mouvement extérieur. (p. 474)

mais peut être élargi à l'immobilité de la voix de Corinne, métonymie du personnage. Figure de la communication, Corinne est symboliquement et irrémédiablement déçue lorsque sa voix s'éteint dans le monologue, lors de ses adieux à Rome, lorsque toute circulation de la voix ou du regard, qui associe la prêtresse à un cercle d'admirateurs est interrompue.

Lieux solennels, s'écria Corinne, où dans ce moment nul être vivant n'existe avec moi, où ma voix seule répond à ma voix ! (p. 409)

Elle est à la fin du roman, comble du paradoxe, celle qui regarde sans être vue, quand elle observe en Écosse les mouvements de sa sœur Lucile, et lors de son « chant du cygne » interprété par une jeune fille :

Craignant de se montrer, tant elle était changée, elle avait choisi ce moyen pour voir Oswald, sans être vue. (p. 580-581)

Conclusion

⁴ Voir également « il est vrai que j'ai l'air d'une ombre » (p. 573) et « Oswald ne pouvait détacher ses regards de Corinne, de cette ombre qui lui semblait une apparition cruelle dans une nuit de délire » (p. 581).

Le voyage est une clé du roman *Corinne*. Il se trouve réalisé sous diverses formes : à la boulimie insipide du Comte d'Erfeuil, qui demeure toutefois marginale dans le roman, s'opposent les deux formes majeures du voyage, celle de l'exil et celle du pèlerinage culturel et sentimental. Prenant une dimension à la fois spatiale et temporelle, ce dernier est une version positive du voyage. Oswald, au cours de son périple et sous la conduite de son initiatrice, Corinne, découvre simultanément l'amour et un pays complètement différent de sa patrie ; sans doute se découvre-t-il aussi un peu lui-même. Le voyage apparaît comme un topos du roman de formation.

Les déplacements successifs des personnages les entraînent dans des aventures anecdotiques et dans un itinéraire artistique et amoureux, qui sont autant de fils que la narratrice tresse de manière inextricable. Un fonctionnement similaire qui repose sur l'esthétique du fragment accentue ces croisements. La dynamique du voyage trouve sa parfaite réalisation discursive au travers des performances supposées orales de Corinne – improvisations ou dialogues – et des interventions de la narratrice organisées comme un vaste discours adressé au lecteur potentiel. Dans les deux cas, le pôle de la réception se dessine – concrétisé par l'auditoire de Corinne et implicite par l'instance narratrice. Une circulation de la voix est assurée sans que l'on puisse quelquefois distinguer entre la voix du personnage féminin et celle de la narratrice. Le motif du voyage est enfin réutilisé comme expression privilégiée de l'altérité dont Corinne est l'emblème. La fin du voyage terrestre – au sens propre et métaphorique – est redoublée par la rupture de toute dynamique, que ce soit celle de la voix de Corinne lorsque le pôle de la réception s'efface ou celle du regard quand d'actrice qu'elle était, Corinne n'assure plus que le rôle de spectatrice elle-même invisible. Corinne devient l'absente par excellence, celle peut-être qu'elle n'a pas cessé d'être tout au long du roman, sans doute aussi parce qu'elle est une allégorie de la poésie qui peut se définir pour une part comme figure de l'absence.